

## Auf der Suche nach dem Utopischen im lyrischen Sprechen Das Frühwerk Ingeborg Bachmanns

*Bewegung des Herzens* nannte Ingeborg Bachmann einen Zyklus unveröffentlichter Gedichte aus den Jahren 1944-46, und vielleicht lag es schon an diesem ungünstig gewählten Titel, dass diesen Texten im Vergleich mit den späteren, gefeierten Gedichten der Autorin schnell der Stempel naiver, epigonaler Jugendliryk aufgedrückt wurde. Es lässt sich auch nicht leugnen, dass die literarischen Vorbilder der kaum Zwanzigjährigen rasch identifiziert sind, es sind dies vor allem Goethe und Schiller<sup>1</sup>, zu moderner Literatur mit Ausnahme von Thomas Mann, Stefan Zweig, Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal, die sie in ihrem Tagebuch nennt, hatte die Gymnasiastin während des Nazi-Regimes wenig Zugang. Diese Lücken allerdings versuchte sie gleich nach dem Krieg zu schließen, ein englischer Offizier verschafft ihr neue Leseerlebnisse und diskutiert die Inhalte mit ihr:

[...] ich frage ihn auch immer, wenn ich etwas noch nie gehört habe. Jetzt sind wir mitten im Sozialismus und Kommunismus. [...] Das ist der schönste Sommer meines Lebens und wenn ich hundert Jahre alt werde – das wird der schönste Sommer bleiben.<sup>2</sup>

Vor diesem schönsten Sommer 1945 lag eine dunkle Zeit für kritische Persönlichkeiten in Kärnten. Noch 1944 muss die junge Ingeborg Bachmann eidesstattlich auf ein Studium verzichten, nur so kann sie der Eingliederung zur Panzerfaustausbildung entgehen. Die Achtzehnjährige sieht sich „als Dissidentin *unter lauter Fanatikerinnen*“.<sup>3</sup> Kärnten bildete schon lang vor dem ‚Anschluss‘ einen Nährboden für Fanatismus und Nationalismus, seit dem 19. Jahrhundert herrschte dort in Abgrenzung zur slawischen Bevölkerung Sloweniens ein besonders ausgeprägtes Nationalbewusstsein. Nach dem Zerfall des Kaiserstaates war das österreichische Selbstverständnis stark erschüttert, neuen Halt suchend verstand sich ein Großteil der österreichischen Bevölkerung nun als Deutsche. Bereits 1920 wurde ein Verein zur Pflege deutschen Kulturguts, genannt ‚Kärntner Heimat-Dienst‘, gegründet. Bestrebungen zur Vereinigung mit Deutschland

1 Zu dem Einfluss von Goethe und Schiller auf die junge Autorin vgl.: Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Leben und Werk. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1990, S. 20f.

2 Zitiert nach Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 9f. Das Tagebuch befindet sich im Besitz der Nachlasserben und ist zu Forschungszwecken nicht zugänglich.

3 Ebd., S.11. In der Kursive zitiert Höller wieder aus dem Tagebuch.

wurden sichtbar, die nur von dem Anschlussverbot der Alliierten unterbunden wurden.<sup>4</sup> Früh erzielten die Nationalsozialisten erste Wahlerfolge, schon in dem Putschversuch 1933 wird Kärnten eine Schlüsselrolle zuteil, dort erweist sich die Erhebung auch als am wehrhaftesten. Das Klagenfurter Stadttheater wurde 1938 in ‚Grenzlandtheater‘ umbenannt, dort sollten sogenannte ‚Grenzlandstücke‘ aufgeführt werden, um den ‚Volksgeist‘ in Abgrenzung zum ‚Slawentum‘ zu stärken.<sup>5</sup> Ingeborg Bachmann machte also früh direkte Bekanntschaft mit der ideologischen Instrumentalisierung von Kunst. Dass diese nicht mit der Zeit des Nationalsozialismus ihr Ende fand, darauf konnte sie zurückgreifen, als sie viel später in den Frankfurter Vorlesungen feststellte:

Denn während auf der einen Seite eine offizielle, allen gerecht werdende Denkmalpflege der Literatur und jeder Kunst getrieben wird, herrscht inoffiziell ein Terror, der ganze Teile der Literatur und jeder Kunst für eine Zeit in Acht und Bann tut.<sup>6</sup>

In Österreich waren 25 % der erwachsenen männlichen Bevölkerung nach dem ‚Anschluss‘ NSDAP-Mitglieder, der Nationalsozialismus erlangte damit eine breitere Basis als in Deutschland. 1942 erfolgt die Aussiedelung slowenischer Familien aus Kärnten, infolgedessen formierten sich Partisanenverbände u.a. auch im Gailtal, der Kindheitslandschaft Bachmanns. Der Widerstand der Kärntner Slowenen wurde von der SS brutal bekämpft. 1944 beginnen die Luftangriffe der Alliierten auf Klagenfurt, womit ein Ende des Krieges immer wahrscheinlicher wurde.

Für unsere Fragestellung lohnt sich eine detaillierte Betrachtung zweier, in dem eben kurz skizzierten historischen Kontext entstandener Gedichte, die speziell für die Verankerung utopischer Inhalte in konkreter geschichtlicher Erfahrung aufschlussreich sind.

#### NACH GRAUEN TAGEN

Eine einzige Stunde frei sein!  
Frei, fern!  
Wie Nachtlieder in den Sphären.  
Und hoch fliegen über den Tagen  
5 möchte ich  
und das Vergessen suchen – – –

4 Zu der Situation in Österreich vom Ende des Ersten Weltkrieges bis in die Zeit nach 1945 vgl.: Botz, Gerhard: „Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich.“ In: Göttsche, Dirk / Ohl, Hubert: Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991, S. 199-214.

5 Vgl. dazu Hagspiel, Hermann: Die „Ostmark“: Österreich im Großdeutschen Reich 1938 bis 1945. Wien: Braumüller 1995, S. 257-260. Und Scheithauer, Erich u.a. (Hg.): Geschichte Österreichs in Stichworten. Teil VI: Vom Ständestaat zum Staatsvertrag von 1934 bis 1955. Wien: Verlag Ferdinand Hirt 1984.

6 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper Verlag 1978, S. 258.

- über das dunkle Wasser gehen  
nach weißen Rosen,  
meiner Seele Flügel geben  
10 und, oh Gott, nichts wissen mehr  
von der Bitterkeit langer Nächte,  
in denen die Augen groß werden  
vor namenloser Not.  
Tränen liegen auf meinen Wangen  
15 aus den Nächten des Irrsinns,  
des Wahnes schöner Hoffnung,  
dem Wunsch, Ketten zu brechen  
und Licht zu trinken – – –  
Eine einzige Stunde Licht schauen!  
20 Eine einzige Stunde frei sein!<sup>7</sup>

Das 1944 entstandene<sup>8</sup> Gedicht *Nach grauen Tagen* setzt ein mit dem Ausruf „Eine einzige Stunde frei sein!“ (1) und verstärkt „Frei, fern!“ (2). Der im Kontext des Gedichtes unerfüllbare Wunsch nach Freiheit, die zeitliche Begrenzung auf eine „einzige Stunde“ (1, 20, 21), sowie die Verbindung zwischen „frei“ und „fern“ (2) entwerfen von Beginn an ein utopisches Bild, das achronisch verstärkt wird: „Und hoch fliegen über den Tagen / möchte ich“ (4-5). Ersehnt wird ein vorübergehender Austritt aus der Zeit, ein Anderswo, „fern“ (2) der „namenlose[n] Not“ (13). Als Freiheitsmetapher zur Illustration der Distanzierung von dem Erlebten fungiert hier das Motiv des Fluges, das Bachmann in ihrem Werk immer wieder und zunehmend elaborierter verwendet.

Frei „[w]ie Nachtlieder in den Sphären“ (3), dieser Vergleich bemüht romantischen Wortschatz und schlägt eine Note an, die bis zur Zäsur durch den Einschub genau in der Mitte des Gedichtes „oh Gott“ (10), einem Stoßseufzer *de profundis* gleich, aufrecht erhalten wird. Gott, an den sich die Bitte um Freiheit richtet, ist keine Ausnahmeerscheinung in der frühen Lyrik Bachmanns.<sup>9</sup> Mit dieser Apostrophe schlägt der bislang hymnische Duktus markant um, es folgt die Charakteristik des Elends, aus dem das lyrische Ich spricht.

Das konkrete Bild der „Bitterkeit langer Nächte“ (11) wird hin zu der abstrakten Formulierung „aus den Nächten des Irrsinns“ (15) erweitert und so als Umnachtung der Seele, der Flügel verliehen werden sollen, verdeutlicht. Der Krieg bleibt im gesamten Gedicht unausgesprochener Hintergrund, ebenso in den anderen Gedichten in *Bewe-*

7 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 1. Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 624.

8 Eine frühere handschriftliche Fassung trägt das Datum 10. Oktober 1944, siehe ebd., S. 666.

9 Ausdrücklich genannt wird Gott noch in den Gedichten *Ich frage* aus dem Zyklus *Bewegung des Herzens* „[Wir gehen, die Herzen im Staub]“ (1949), *Menschenlos* (1952), *[Die Häfen waren geöffnet]* (1952), in der späteren Lyrik findet man eine ausdrückliche Nennung Gottes nur in den Gedichten *Einem Feldherrn* (1953), *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (1956).

*gung des Herzens*. Benannt werden die subjektiv empfundenen Auswirkungen auf das lyrische Ich, die jedoch in den früheren Gedichten noch in keinen globalen Zusammenhang eingebettet reflektiert werden.

Betrachtet man näher, welche Wunschvorstellungen in dem Gedicht angeführt werden, so überrascht die Betonung, die auf das Vergessen gelegt wird. Gleich zweimal ist davon die Rede: „das Vergessen suchen“ (6) und „nichts wissen mehr“ (10) werden angestrebt, der „Bitterkeit“ (11) und dem „Irrsinn“ (15) entgegengehalten. Das Vergessen der Katastrophe scheint dem Stand der Unschuld *vor* den schrecklichen Ereignissen am nächsten zu kommen. Wer von den Ereignissen weiß, kann niemals mehr frei sein, diese Erkenntnis prägt den Tenor des Gedichtes.

Das lyrische Ich möchte „über das dunkle Wasser gehen“ (7), bereits hier zeichnet sich die Wasser-Grenz-Metaphorik ab, die ihre Höhepunkte in der Erzählung *Undine geht* und dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* finden wird. Verwoben ist die topographische Grenzüberschreitung mit einem Anklang an die Bibelstelle, in der Jesus über das Wasser wandelt.<sup>10</sup>

Plakativ verdeutlichen Metaphern in beiden Teilen des Gedichtes die Gegensätze zwischen der Gegenwart und dem Ersehnten, so lesen wir vom „dunkle[n] Wasser“ (7) und „weißen Rosen“ (8), von „der Bitterkeit langer Nächte“ (11) und dem Wunsch „Licht zu trinken“ (18). Auch die Überschrift „Nach grauen Tagen“ steht im Kontext der Lichtmetaphorik, so dass am Ende des Gedichtes folgerichtig das Licht mit der Freiheit eingeführt wird: „Eine einzige Stunde Licht schauen! / Eine einzige Stunde frei sein! (19-20). Nimmt man an, dass die Verwendung der Lichtmetaphern ebenfalls biblisch inspiriert<sup>11</sup> ist, so tritt hier eine frühe Form der Bachmannschen Erlösungssymbolik zutage – hier noch sehr der religiösen Tradition des Katholizismus<sup>12</sup> verpflichtet.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass es sich bei diesem sehr frühen Gedicht um keine philosophisch fundierte Utopieäußerung handelt, wohl aber um eine der unmittelbaren Zeiterfahrung entgegengesetzte utopische Wunschvorstellung, die stark im Konkreten verhaftet bleibt. Bemüht werden Erlösungsmetaphern, die sich zunehmend entkonkretisiert bis ins Spätwerk Ingeborg Bachmanns hinein aufspüren lassen.

Das zweite Gedicht, auf das ich eingehen möchte, ist nicht datiert, vieles spricht meines Erachtens jedoch für eine Einordnung nach Kriegsende. Zum einen tritt zum ersten Mal die Frage nach der Rolle und Selbstpositionierung einer Kunstschaffenden in den Mittelpunkt, zum anderen fehlt zur Gänze der düstere Grundzug, von dem die anderen, vor 1945 entstandenen Gedichte geprägt sind.

10 Mt 14,22.

11 Zum Vergleich lassen sich folgende Bibelstellen heranziehen: Röm 13,12, Eph 5, 7-14, 1. Thess 5, 4-8. Dort wird jeweils dem falschen Leben in Finsternis das richtige Leben im Licht entgegengestellt.

12 Ingeborg Bachmann war zwar evangelisch, ihre Erziehung und Ausbildung am Ursulinen-Gymnasium in Klagenfurt dürfte jedoch sehr im Katholizismus verankert gewesen sein.

AUFBLICKEND

- Daß ich nach schalem Genusse,  
Erniedrigt, bitter und lichtlos  
Mich fasse und in mich greife,  
Macht mich noch wert.
- 5 Ich bin ein Strom  
Mit Wellen, die Ufer suchen,  
Schattende Büsche im Sand,  
Wärmende Strahlen von Sonne,  
Wenn auch für einmal nur.
- 10 Mein Weg aber ist ohne Erbarmen.  
Sein Fall drückt mich zum Meer.  
Großes, herrliches Meer!  
Ich weiß keinen Wunsch auf diesen,  
Als strömend mich zu verschütten
- 15 In die unendlichste See.
- Wie kann ein Begehren  
Süßere Ufer zu grüßen,  
Gefangen mich halten,  
Wenn ich vom letzten Sinne
- 20 Immer noch weiß!<sup>13</sup>

Schon der Titel stimmt auf die zuversichtliche Gesamtaussage des Gedichtes ein, indem er die Haltung des Sprechenden wiedergibt. Er blickt empor, hebt den Blick, wechselt die Perspektive. Ein Perspektivenwechsel wird auch innerhalb des Gedichtes vollzogen und zwar in einer Weise, die uns Rückschlüsse auf das sich entwickelnde Selbstverständnis der Künstlerin Ingeborg Bachmann erlaubt.

Das Gedicht ist in drei Strophen unterschiedlicher Länge geteilt. Die erste Strophe setzt ein mit einer kryptischen Aussage – in der Inversion durch den vorangestellten Nebensatz mit einem Spannungsbogen versehen – in der sich die gesamte Aussage des Gedichtes bereits konzentriert. Das lyrische Ich bestimmt seinen, als redundant empfundenen Selbstwert in geistiger Opposition zu den als vernichtend erlebten Zeitumständen, die nur „schale[n] Genuss[e]“ (1) bereithalten, der das Ich „erniedrigt“ und es „bitter und lichtlos“ (2) zurücklässt.

Mit dem Wortspiel „mich fasse und in mich greife“ (3) wird die Amphibolie des Ausdrucks „sich (an)fassen“ aufgelöst in das ungewöhnliche „in sich greifen“. Gefolgt von der ebenfalls neologistischen Bildung „macht mich noch wert“ (4) gewinnt der erste Satz nahezu orakelhafte Züge. Das „noch“ (4), das in der letzten Zeile erneut aufgegriffen wird, lässt durchklingen, dass selbst dieser Zustand bedroht zu sein scheint.

13 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 625.

Nun wird die Disposition des Ichs aufgelöst in einen zugänglichen und für den Rest des Gedichtes durchgehaltenen Bildbereich, „[i]ch bin ein Strom“ (5) lesen wir. In nahezu befremdlicher Einfachheit erfolgt völlig ohne Brüche der Vergleich zwischen dem Fluß und dem lyrischen Ich, dessen „Wellen [...] Ufer suchen“ (6) – schon an dieser Stelle drängt sich eine poetologische Lesart geradezu auf. Mit diesen Ufern verbindet das lyrische Ich zweierlei, zum einen das Aufgehobensein im Schutz der „[s]chattenden Büsche“ (7), zum anderen das Sehnen nach „[w]ärmende[n] Strahlen von Sonne“ (8), dem Licht der Anerkennung. Die hinzugefügte Einschränkung „für einmal nur“ (9) verstärkt den Wunschcharakter dieser Vorstellung.

Die zweite Strophe setzt mit einer weit dunkleren Note ein. Das ansonsten von Enjambements dominierte Gedicht wechselt kurzzeitig in den Zeilenstil: „Mein Weg aber ist ohne Erbarmen. / Sein Fall drückt mich zum Meer.“ (10-11). Durch die harte Aneinanderreihung der Verse wird der Eindruck der Erbarmungslosigkeit auch rhythmisch unterstrichen. Umso unvorbereiteter trifft den Leser dann der euphorische Ausruf „Großes, herrliches Meer!“ (12), der den bereits erwähnten Perspektivenwechsel einleitet. Das Unvermeidliche wird zum Ersehnten.

Das lyrische Ich „weiß keinen Wunsch auf diesen“ (13), als in dieser größeren Einheit aufzugehen. Das Meer wird in den Stand einer der reinen Größen erhoben, wie sie uns bei Bachmann immer wieder begegnen. In unserer Lesart korrespondiert es mit der Kunst im allumfassenden, abstrakten Sinn.

In der dritten Strophe wird das in der ersten Strophe geäußerte „Begehren, / süßere Ufer zu grüßen“ (16-17) umgedeutet zu der eigentlichen Gefangenschaft, die zugunsten des „letzten Sinne[s]“, (19) abgestreift werden muss.

Das Gedicht *Aufblickend* stellt meines Erachtens die früheste literarische Äußerung Bachmanns zum Themenkomplex ‚Kunst als Utopie‘ dar, ein Oszillieren zwischen einer Existenz, das sie noch 1972 anlässlich der Verleihung des Anton-Wildgans-Preises als „ein Zwang, eine Obsession, eine Verdammnis, eine Strafe“<sup>14</sup> bezeichnen wird, und dem Leben als Schriftstellerin „in der Hoffnung auf den stetigen, verschwiegenen Pakt“<sup>15</sup> zwischen der Kunst und dem schreibenden Ich.

Bereits im Herbst 1945 ließ Ingeborg Bachmann Klagenfurt hinter sich, über Innsbruck und Graz gelangte sie schließlich ein Jahr später nach Wien, wo sie versuchte, als Schriftstellerin Fuß zu fassen. Wenn sie 1952 schreibt „in meiner Erinnerung wird der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben“<sup>16</sup>, so ist das sicher nicht nur wörtlich zu verstehen. Ein wirkliches Ankommen dürfte wohl auch nach der Aufnahme ihres Philosophiestudiums an der Universität Wien schwierig gewesen sein. Die Situation

14 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 295.

15 Ebd., S. 271.

16 Ebd., S. 301.

in Österreich war ein Jahr nach Kriegsende noch katastrophal. In der zerbombten Hauptstadt blühte der Schwarzmarkt, die Zahl der Flüchtlinge stieg stetig, die provisorische Regierung war handlungsunfähig, da Wien, wie ganz Österreich, von den Alliierten kontrolliert wurde. Durch die Selbstdarstellung Österreichs als erstes Opfer Hitlerdeutschlands wurde sowohl die öffentliche Verarbeitung der Vergangenheit unmöglich gemacht, als auch die Verantwortung für die Entschädigung der NS-Opfer bis auf weiteres abgewiesen. Man versuchte politisch wie kulturell an die, nun hoffnungslos idealisierte, österreichische Vergangenheit vor 1938 anzuknüpfen, dies wird noch immer am besten an der folgenden Stellungnahme des Schriftstellers Alexander Lernet-Holenia deutlich:

In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückblicken [...] wir sind, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit.<sup>17</sup>

Nimmt man diese – aus heutiger Sicht skurrile – Aussage genauer in Augenschein, so findet sich darin in konzentrierter Form der signifikante Unterschied zwischen den literaturhistorischen Entwicklungen in Deutschland und Österreich. In letzterem nämlich kennt man keine Stunde Null, betont wird die Fortführung der hehren Tradition, es setzt eine Rückbesinnung ein, die konform mit den restaurativen Tendenzen in der Politik verläuft. Zugute kommt dem Literaturbetrieb dabei die Tatsache, dass in Wien weit weniger Druckereien zerstört worden waren als in den großen Verlagsmetropolen Deutschlands, zahlreiche neue Verlage werden gegründet. Dieser Aufschwung nimmt erst mit der zweiten Währungsreform am 19.11. 1947 ein jähes Ende; dadurch, dass nun das Geld für die Verlage knapp wird, entsteht langfristig eine, bis heute bestehende Abhängigkeit vom deutschen Verlagswesen.

Die Rolle der Zeitschriften, die direkt nach dem Krieg neben dem Rundfunk die einzigen literarischen Organe mit Breitenwirkung darstellten, wuchs also ein zweites Mal. Auch für Ingeborg Bachmann wurden sie zu einem Sprungbrett auf dem Weg zum frühen Erfolg.<sup>18</sup> Sie veröffentlichte 1948/49 erstmals vier Gedichte in *Lynkeus*, herausgegeben von Hermann Hakel, und wurde 1952 dann von Hans Weigel in das Jahrbuch *Stimmen der Gegenwart* aufgenommen.<sup>19</sup> Hans Werner Richter wiederum führte sie

17 Zitiert nach Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg und Wien: Residenz 1995, S. 22.

18 Die Mehrheit der in den beiden Lyrikbänden *Die gestundete Zeit* und *Anrufung des Großen Bären* veröffentlichten Gedichte wurde bereits vorab in einer Zeitung oder Zeitschrift veröffentlicht oder im Rundfunk ausgestrahlt.

19 Vgl. *Lynkeus. Dichtung. Kunst. Kritik*. Wien 1948/49 (1). S. 30. Es handelt sich um die Gedichte [Abends frag ich meine Mutter], [Wir gehen, die Herzen im Staub], [Es könnte viel bedeuten] und *Entfremdung*. Die Gedichte *Die Welt ist weit*, *Ausfahrt*, *Abschied von England*, *Dunkles zu sagen* und *Paris* sind abgedruckt in *Stimmen der Gegenwart*. Wien 1952 (2). S. 48f. Zu einer ausführlichen Darstellung der Entwicklung und Rolle dieses Jahrbuchs vgl. Schmidt-Dengler 1990, S. 66-70.

in die Gruppe 47 ein, zweifellos der entscheidende Schritt zu Bachmanns Erfolg über die Grenzen Österreichs hinaus. Um die Rolle des ‚Entdeckers‘ stritten sich diese drei Herren lange, ein jeder wollte Bachmanns Talent früh erkannt und wegweisend gefördert haben. Leider schlugen diese Bemühungen aufgrund der mit dem Erfolg einhergehenden Unabhängigkeit der jungen Dichterin von ihren ‚Förderern‘ in Ressentiments um, die in teils beleidigender Weise öffentlich gemacht wurden.<sup>20</sup>

Die beiden Gedichte, die ich in ihrer Unterschiedlichkeit repräsentativ für diese Zeitspanne eingehender betrachten möchte, sind zunächst ausschließlich im Rundfunk veröffentlicht worden und fanden erst 1978 Eingang in die Werkausgabe.

WIE SOLL ICH MICH NENNEN?

Einmal war ich ein Baum und gebunden,  
dann entschlüpfte ich als Vogel und war frei,  
in einen Graben gefesselt gefunden,  
entließ mich berstend ein schmutziges Ei.

- 5    Wie halt ich mich? Ich habe vergessen,  
      woher ich komme und wohin ich geh,  
      ich bin von vielen Leibern besessen,  
      ein harter Dorn und ein flüchtendes Reh.

- 10    Freund bin ich heute den Ahornzweigen,  
      morgen vergehe ich mich an dem Stamm...  
      Wann begann die Schuld ihren Reigen,  
      mit dem ich von Samen zu Samen schwamm?

- 15    Aber in mir singt noch ein Beginnen  
      – oder ein Enden – und wehrt meiner Flucht,  
      ich will dem Pfeil dieser Schuld entrinnen,  
      der mich in Sandkorn und Wildente sucht.

- 20    Vielleicht kann ich mich einmal erkennen,  
      eine Taube einen rollenden Stein...  
      Ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen,  
      ohne in anderer Sprache zu sein.<sup>21</sup>

Dieses Gedicht wurde am 27. Mai 1952 beim NDWR Hamburg aufgenommen, zusammen mit sechs anderen Gedichten<sup>22</sup>, deren gemeinsames Merkmal düstere Zukunftsprophetieungen sind. „Was soll nur werden?“ fragt das lyrische Ich in *Entfremdung*,<sup>23</sup> das

20 Vgl. dazu ausführlich Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Wien: Paul Zsolnay 1999, S. 304-312.

21 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 20.

22 Es handelt sich dabei um die Gedichte *Entfremdung*, *Dem Abend gesagt*, *Vision*, *Menschenlos*, *[Die Häfen waren geöffnet]* und *[Die Welt ist weit]*.

23 Bachmann 1978, Bd. 1., S. 13.



Gedicht *Vision*<sup>24</sup> endet mit der Feststellung „Wir werden sterben wie die Fischzüge“. In *Menschenlos*<sup>25</sup> fragt sich das lyrische Ich: „Wer weiß, ob wir nicht lange, lang schon sterben?“ Utopisches findet sich außer in dem vorliegenden Gedicht nur in *Dem Abend gesagt*,<sup>26</sup> in dieser Schaffensperiode treten eindeutig utopische Konzepte hinter dystopischen zurück.

Rein formal unterscheidet sich das Gedicht *Wie soll ich mich nennen?* von den anderen aus dieser Reihe durch die strenge Gliederung in fünf Strophen mit vier jeweils zehnsilbigen, vierhebigen Versen – von Ausnahmen wird noch zu reden sein –, dominiert von Daktylus und Trochäus. Zusammen mit dem konsequent männlich und weiblich alternierenden Kreuzreim wird strukturell die Form des Volksliedes zitiert, freilich nicht ohne die damit verbundenen inhaltlichen Erwartungen zu unterminieren.

Über die Bedeutung des Titels für ein jedes Gedicht schreibt Ingeborg Bachmann in einem nachgelassenen Fragment:

Wie kommt man zu einem Titel? Hat man den Titel zuerst, sucht man ihn zuletzt? Was geschieht, wenn man keinen findet. Ich glaube alle Lyriker [...] sind schon in die Verlegenheit gekommen, neuerdings nimmt man gerne eine Zeile aus dem betreffenden Gedicht, in der es zu kulminieren scheint, aber darf sich dann nicht wundern, daß die Leser sich an dieser Zeile festklammern und für die übrigen Zeilen nicht mehr viel Blick haben.<sup>27</sup>

Sich der Gefahr bewusst, wählte die Dichterin doch genau diesen Weg, der Titel zitiert eine Zeile des Gedichtes, wenngleich verkürzt; er nimmt damit nichts vorweg, sondern bildet eine Ouvertüre für die Thematik der nachfolgenden Zeilen, deren Spannungsbogen sich erst am Ende durch den Rückbezug auf den Titel auflöst.

Gleich in der ersten Strophe schon wird anhand zweier Vergleiche, „Baum“ (1) und „Vogel“ (2) die Dichotomie eingeführt, die in unterschiedlicher Gestalt den Leser durch das ganze Gedicht begleitet. Das lyrische Ich war einst „gebunden“ (1), danach „frei“ (2), der „gefesselt“ (3) statische Zustand weicht dem „berstend“ (4) dynamischen.

Die Frage, mit der die zweite Strophe einsetzt, „[w]ie halt ich mich?“ (5), erforscht nun die beständige Identität des Ichs, das vergessen hat, „woher ich komme und wohin ich geh“ (6), hier werden Vergangenes und Zukünftiges miteinander kontrastiert. Ex-

24 Ebd., S. 18.

25 Ebd., S. 19.

26 Ebd., S. 17. Dazu schreibt Bartsch: „Die Lyrik, die vor der *Gestundeten Zeit* entsteht, entbehrt weitgehend utopischer Momente, sieht man vielleicht ab von [...] *Dem Abend gesagt*. Hier wird nicht nur Zerstörung konstatiert und nach dem ‚Woher‘ des ‚Lastbewußtseins‘ gefragt, sondern erstmals der ‚Schmerz‘ als Antrieb eines Erkenntnisprozesses des lyrischen Ich genannt, das einer jenseits empirischer Verifizierbarkeit zu suchenden Wahrheit auf den Grund zu gehen versucht“. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1997, S. 42. Dem kann nur für die Gedichte in der Zeit von 1948-1952 zugestimmt werden, die Jugendgedichte enthalten, wie bereits gezeigt, sehr wohl ausgeprägte ‚utopische Momente‘.

27 Bachmann 1978, Bd. 4., S. 305.

emparisch für die „vielen Leiber“ (7) des Ichs werden „ein harter Dorn“, Symbol der Verletzung und des Leidens, und „ein flüchtendes Reh“ (8), die Verletzlichkeit symbolisierend, benannt. Auch hier findet sich wieder der Gegensatz zwischen statisch und dynamisch, belebt und unbelebt.<sup>28</sup>

Die dritte Strophe greift das Thema des Verwundens von Verletzlichem auf, stellt die Flüchtigkeit des Augenblicks der Freundschaft dem dauerhaften Vergehen gegenüber: „Freund bin ich heute den Ahornzweigen / morgen vergehe ich mich an ihrem Stamm...“ Gerade die drei Punkte, ein für Ingeborg Bachmanns frühe Lyrik sehr typisches Stilmittel, betonen noch die endlos mögliche Aufzählung solcher, einander widersprechender Eigenschaften des lyrischen Ichs, die die paradoxe Erfahrung der Gegenwart eingekleidet in märchenhaftes Sujet artikulieren. Die nachfolgende Frage nach dem Ursprung der „Schuld“ (11), mit der das Ich „von Samen zu Samen schwamm“ (12), führt direkt in den Konflikt hinein. Auch rhythmisch wird diese Stelle hervorgehoben, im Gegensatz zu den sonst zehnsilbigen Versen beinhaltet Vers 10 elf Silben und Vers 11 nur neun. Die Schuld wird zweifach konnotiert, zum einen ist es die ererbte Schuld, zum anderen aber die individuelle Schuld des Ichs. Weigel schreibt über die um 1951/52 entstandenen Gedichte:

So wird die Herkunft eines lyrischen Ich [...] aus der Genealogie eines immerwährenden, sich fortzeugenden Schuldzusammenhangs abgeleitet, aus dem sich eine Stellung außerhalb des Symbolischen oder eines sozialen Raums also, begründet.<sup>29</sup>

Mit dem „[a]ber“ (13), wird der utopische Rahmen eröffnet, der die beiden letzten Strophen bestimmt. Die „Flucht“ (14) wird dadurch verhindert, dass das Ich in sich „noch ein Beginnen / – oder ein Enden –“, (13-14) vernimmt. In dieser Metapher klingt gleichzeitig durch die erneute Gegenüberstellung zweier Pole, Anfang und Ende, Alpha und Omega, eine christlich konnotierte Erlösung von der Schuld an. Durch die Verwendung des Verbes „singt“ (13) wird diese ungefähre Hoffnung in einen poetologischen Kontext gebracht.

Hoffnungsvoll setzt das lyrische Ich in der letzten Strophe auf ein Ende der Antagonien, in der Metapher der (Selbst-) Erkenntnis, „eine Taube einen rollenden Stein...“ (18) wird deutlich, dass ein solcher Ausstieg gleichzeitig ein Verlassen des herkömmlichen Sprechens verlangt. Hier stößt das lyrische Ich nun aber, um mit Wittgenstein zu

28 Vier Jahre später veröffentlicht Bachmann in *Anrufung des Großen Bären* den Gedichtzyklus „Von einem Land, einem Fluss und den Seen“, der ihre Herkunft reflektiert. Im vierten Gedicht (1/87f.) stoßen wir auf analoge, hier von mir hervorgehobene Bilder: „Wir waren leicht als Vögel, schwer als Bäume, / kühn als Delphin und still als Vogelei. / Wir waren tot, lebendig, bald ein Wesen / und bald ein Ding. (Wir werden niemals frei!) // Wir konnten uns nicht halten und wir zogen / in jeden Körper voller Freude ein. / (Und niemand sag ich, was du mir bedeutest – / die sanfte Taube einem rauhen Stein!)“

29 Weigel 1999, S. 238.

sprechen, an die Grenzen seiner Sprache, es hat eine Begrifflichkeit von etwas, ohne ein Wort dafür zu kennen: „Ein Wort nur fehlt! / Wie soll ich mich nennen, / ohne in anderer Sprache zu sein.“ (19-20) Dieses Verlangen nach der anderen Sprache, in der sich die subjektive Welt erfassen lässt, begegnet uns im Werk Bachmanns häufig und in unterschiedlicher Ausprägung.

Während das eben besprochene Gedicht die Schuldfrage thematisiert und sie in einen abstrakten erkenntnistheoretischen oder gar religiösen Zusammenhang stellt, zeigt das nächste Gedicht eine ganz andere Richtung, die von Bachmann früh eingeschlagen wurde und die sich in Parallelität zu der zeitkritischen Stimme der Autorin behaupten konnte.

[NOCH FÜRCHT ICH]

Noch fürcht ich, dich mit dem Garn meines Atems zu binden,  
dich zu gewanden mit den blauen Fahnen des Traums,  
an den Nebeltoren meines finsternen Schlosses  
Fackeln zu brennen, daß du mich fändest...

- 5    Noch fürcht ich, dich aus schimmernden Tagen zu lösen,  
      aus dem goldenen Gefälle des Sonnenflusses der Zeit,  
      wenn über dem schrecklichen Antlitz des MONDS  
      silbrig mein Herz schäumt.

Blick auf und sieh mich nicht an!

- 10   Es sinken die Fahnen, verflammt sind die Fackeln,  
      und der Mond beschreibt seine Bahn.  
      Es ist Zeit, daß du kommst und mich hältst, heiliger Wahn!<sup>30</sup>

Das Gedicht wurde am 3. November 1952 beim NWDR Hamburg aufgenommen, entstanden ist es etwa ein Jahr früher, ein Entwurf ist datiert mit Wien, November 1951.<sup>31</sup> Meines Erachtens stellt es am eindrucksvollsten den Beginn des literarischen Dialogs mit Paul Celan dar, den die Dichterin zeit ihres Lebens und über den Tod Celans hinaus weiterführen sollte. Celans erster Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* erschien bereits 1948 in Wien, war aber von Druckfehlern so entstellt, dass Celan den Vertrieb einstellen ließ. In dem Band *Mohn und Gedächtnis*, der 1952 in Deutschland erschien, veröffentlichte er viele Gedichte aus *Der Sand aus den Urnen* noch einmal. Ein Exemplar der deutschen Ausgabe schenkte er Ingeborg Bachmann, darin widmete er ihr 23 Gedichte.<sup>32</sup> Sicher war Bachmann zumindest mit den, schon in dem Wiener Band er-

30    Bachmann 1978, Bd. 1., S. 24.

31    Vgl. ebd., S. 638.

32    Eine Aufzählung der Bachmann gewidmeten Gedichte liefert Koschel, Christine: „Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte.“ In: Böschstein, Bernhard / Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen.. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 22.

schienenen Gedichten vertraut, sie wurden teilweise vorab in *Der Plan* veröffentlicht.<sup>33</sup> Als korrespondierende Belegstellen werden an dieser Stelle ausschließlich bereits 1948 erschienene Gedichte Celans angeführt.

Gegliedert ist das vorliegende Gedicht Bachmanns in 3 Strophen mit jeweils vier Zeilen von unterschiedlicher Länge, es trägt keine Überschrift. Nur in der letzten Strophe findet sich ein Reim (axaa), dadurch wird strukturell die inhaltliche Gliederung in zwei Teile unterstützt.

Benannt werden in den ersten beiden Strophen unter dem Vorzeichen der Anapher „[n]och fürcht ich“ (1, 5), also des ‚Noch-nicht‘, Wunschvorstellungen des lyrischen Ichs einem angesprochenen Du gegenüber, eingekleidet in eine symbolische Bildwelt und angereichert durch metaphorisches Sprechen. In der ersten Strophe werden drei Wünsche geäußert. Zunächst möchte das Ich den Angesprochenen „mit dem Garn meines Atems [...] binden“ (1), in dieser ambivalenten Formulierung treffen sich die beiden Aspekte ‚umgarnen‘ und ‚verstricken‘. Die unterstützt auch die intertextuelle Lesart: „Ein Garn fing ein Garn ein: / wir scheiden umschlungen.“<sup>34</sup> heißt es in Celans *Lob der Ferne*, das mit den bekannten Worten endet „Im Quell Deiner Augen / erwürgt ein Gehenkter den Strang.“

Gleichzeitig will das Ich ihn „gewanden mit den blauen Fahnen des Traums“ (2). Blau, die Farbe des Unbewussten und der Sehnsucht, ist hier folgerichtig dem Traum an die Seite gestellt. Als Fahne, auch metaphorisch in der Luft schwebend, verleiht es der Ungewissheit Ausdruck, die bisher noch die Sprechhaltung des Ich prägt. Der Traum als Medium der Nacht wird dem Ich-Bereich der Finsternis zugeordnet.

Die „Nebeltore[.]“ (3) verstärken den Eindruck des Nicht-Greifbaren, Nebulösen und stellen symbolisch den Übergang zwischen zwei Welten,<sup>35</sup> auch zwischen Dunkelheit und Licht dar, denn das Ich erhofft in seinem „finsteren Schloss[.]“ (3) gefunden zu werden. Die Fackeln als lebendiges Licht – bei Celan lesen wir „mein Mund schwingt Fackeln über Deinen Wangen“<sup>36</sup> – stehen symbolisch auch für das Wachgerufenwerden.<sup>37</sup> Dieses Szenario bezieht sich dialogisch auf eine Zeile Celans, die auf Bachmann eine tiefgehende Faszination ausgeübt haben muss: „einst als in Flammen das Schloß stand, als du sprachst wie die Menschen: Geliebte...“<sup>38</sup>. Fast wörtlich nämlich zitiert sie den zweiten Abschnitt in *Malina*, wo es in der Kaganlegende heißt: „sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte...“<sup>39</sup>

33 Vgl. Basil, Otto (Hg.): *Plan*. Nr. 6, 1948 (2), S. 363-369.

34 Celan, Paul: *Gesammelte Werke*. Bd. 1. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Suhrkamp: Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 33.

35 Dies finden wir später als Hauptmotiv in dem Gedicht *Nebelland* in *Anrufung des Großen Bären*.

36 Celan 2000, Bd. 1., S. 12.

37 Vgl. dazu Biedermann, Hans: *Knaurs Lexikon der Symbole*. Augsburg: Weltbild 2000, S. 130f.

38 Celan 2000, Bd. 1., S. 13.

39 Bachmann, Ingeborg: *Werke*. Bd. 3. *Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S. 69.

Die drei Punkte, mit denen auch bei Bachmann die erste Strophe endet, lassen den Fortgang im Ungewissen und weisen geheimnisvoll auf Unausgesprochenes hin.

Wurde Dunkelheit in der ersten Strophe zur Sphäre des Ichs, wechselt nun in der zweiten Strophe der Blickwinkel zum Du hin. Diese Opposition wird deutlich betont durch die antithetische Setzung des Verbes „lösen“ (5) zu „binden“ (1). Gelöst werden soll das Du aus „schimmernden Tagen“ (5), ihm wird also die Sphäre des Lichtes zugeordnet, deutlicher noch in der zweifachen Genitivmetapher „goldene[s] Gefälle des Sonnenflusses der Zeit“ (6) im zweiten Vers. Aus der Zeit herausnehmen und in die Gegenzeit überführen möchte das lyrische Ich den Angesprochenen.

Gold und Sonne werden nun wiederum Mond und Silber gegenübergestellt, „wenn über dem schrecklichen Antlitz des Monds / silbrig mein Herz schäumt.“ (7-8). Der Mond ist im Gegensatz zur Sonne – hier ist sogar von seinem „schrecklichen Antlitz“ (7) die Rede – kein eindeutig positiv belegtes Bild, was ja bereits die Ambivalenzen am Anfang des Gedichts nahe legen. Das Herz des Ich schäumt „silbrig“ (8), Silber ist als Metall dem astrologischen Mondsymbold zugeordnet und in der Alchimie der Sphäre des Weiblichen, während Gold dem Sonnensymbol und alchimistisch dem Männlichen zugeschrieben wird.

Mit der paradoxen Aufforderung „[b]lick auf und sieh mich nicht an!“ wird die Peripetie der dritten Strophe angezeigt. Das Noch-Nicht der ersten beiden Strophen wird erneut in deren drei Hauptmotiven Fahne, Fackeln und Mond zitiert, allerdings nun unter den Vorzeichen des Endes. Das „[S]inken der Fahnen“ (10) symbolisiert ein Aufgeben, die ausgebrannten Fackeln zitieren ein Todesbild, die „Bahn“ (11) des Mondes deutet auf das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit hin.

Die Furcht hat nun keinen Ort mehr, sie schlägt um in die unabwendbare Feststellung „[e]s ist Zeit, daß du kommst und mich hältst, heiliger Wahn!“ (12) Hier werden geschickt gleich zwei Bezugnahmen auf Celan ineinander gewoben. „[E]s ist Zeit, daß du kommst und mich küssest“<sup>40</sup> heißt es in dem Gedicht [*Die Hand voller Stunden*], in *Corona*<sup>41</sup> variiert die ganze letzte Strophe diesen Satz:

[...] es ist Zeit, daß man weiß!  
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,  
daß der Unrast ein Herz schlägt.  
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.<sup>42</sup>

40 Celan 2000, Bd. 1., S. 16.

41 Ebd., S. 37.

42 Celan wiederum zitiert hier verfremdend Rilkes berühmtes Gedicht *Herbsttag*, vgl. hierzu ausführlicher Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2000, S. 85ff.

Der „heilige Wahn“ (12), in dem das Ich aufgehoben sein möchte, evoziert Musils ‚anderen Zustand‘, wie auch überhaupt die Sprechhaltung des Gedichtes tiefgehende Korrelationen mit Ulrich und Agathes Auseinandersetzung über mystische Zustände, den Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung, aufweist. So stellt Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* fest:

Und für so etwas steht der Begriff des Wahns bereit, – religiöser Wahn oder Liebeswahn, wie du willst [...]. Unsere Kultur ist ein Tempel dessen, was unverwahrt Wahn genannt würde [...] und wir wissen nicht: leiden wir an einem Zuviel oder einem Zuwenig.<sup>43</sup>

‚Religiöser Wahn‘ oder ‚Liebeswahn‘, diese Frage lässt sich für vorliegendes Gedicht dahingehend beantworten, dass sich das Liebesverlangen des Ich einbettet in religiös-mystischen Wortschatz und durch diese Stilisierung eine Ambivalenz erreicht, die dem Gedicht zusammen mit den intertextuellen Bezügen auf Paul Celans Dichtung ein ‚anderes Sprechen‘ einschreibt.

In Ingeborg Bachmanns Frühwerk wurden deutlich zwei Richtungen erkennbar, in die die Autorin ihre Utopie konzeptuell weiterentwickelt. Zum einen handelt es sich um die Sprache, zum anderen um die Liebe. In beiden Bereichen ist der Weg zur Mystik angesiedelt, eine dritte Richtung, die vor allem im Spätwerk noch einmal gegenüber den beiden ersteren an Gewicht gewinnt. Am Beginn der fünfziger Jahre allerdings bleibt Bachmanns ‚Gegenzeit‘ weitgehend wörtlich zu verstehen, es handelt sich um den Versuch Literatur kritisch der Zeiterfahrung entgegen zu setzen.

43 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 767f.